



**Marges**

Revue d'art contemporain

**09 | 2009**

**Irresponsabilité de l'art**

---

## Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement « présentiste »

*The Writer's Responsibility in the Present and "Presentist" Involvement*

**Sylvie Servoise-Vicherat**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/545>

DOI : 10.4000/marges.545

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 98-113

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Sylvie Servoise-Vicherat, « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement « présentiste » », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.545>

---

# Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement « présentiste »

<sup>1</sup> Julien Benda,  
*La Trahison des clercs*  
(1927), Paris, Grasset,  
« Les Cahiers rouges »,  
1990.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet,  
*Pour un nouveau roman*  
(1961), Paris, Minuit,  
« Critique », 1996,  
« Sur quelques notions  
périmées », p. 25-44.

<sup>3</sup> Nous renvoyons ici à  
la distinction pertinente  
établie par Benoît Denis  
entre « littérature  
d'engagement » et  
« littérature engagée » :  
arguant que c'est  
au 20<sup>e</sup> siècle que  
la problématique

Tour à tour assimilée à une « trahison des clercs<sup>1</sup> », à un impératif lancé aux écrivains au lendemain de la Libération, puis à une « notion périmée<sup>2</sup> », voire honnie durant les décennies formalistes et structurales, la « littérature engagée » aura été le nom donné tout au long du vingtième siècle<sup>3</sup> à une certaine forme d'exercice de responsabilité de la part de l'écrivain : responsabilité morale, idéologique ou politique, à l'égard de soi-même autant qu'à l'égard d'autrui, qu'il s'agisse du lecteur ou plus largement de l'ensemble de la société. Mais si réalisation de soi et participation à la vie collective sont les aspects majeurs de l'engagement par lequel l'écrivain se définit comme responsable, choisir l'écriture comme moyen d'exercer cette responsabilité c'est aussi « mettre en gage », au-delà de sa propre personne et de ses propres convictions, la littérature elle-même : c'est conférer à la littérature un rôle et un pouvoir majeurs, c'est supposer qu'elle est capable d'agir dans la sphère sociale, d'ébranler les consciences, de modifier les comportements humains. C'est au nom d'une telle conception de la littéra-

ture que Jean-Paul Sartre fustigea, dans sa « Présentation » des *Temps modernes*, la « tentation de l'irresponsabilité » dont se rendirent coupables les « écrivains bourgeois » et les « tenants de l'Art pour l'Art<sup>4</sup> » et qu'il prononça cette sentence célèbre : « Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher<sup>5</sup> ». On ne s'étonnera pas de voir apparaître le nom de Sartre dans un travail consacré à la notion d'engagement littéraire. Il constitue en effet, du moins dans le champ français, la référence obligée en la matière, non seulement parce que *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>6</sup> continue d'être le texte qui a envisagé le plus complètement la question de l'engagement en littérature, mais encore parce que son auteur incarne plus largement une période, l'immédiat après-guerre, qui représente en quelque sorte « l'âge d'or » de cette notion. C'est à cette époque en effet que fut repris et véritablement théorisé, en même temps que radicalisé, le concept d'engagement littéraire et c'est sur la base d'une telle formulation qu'ont été, dans les décennies suivantes et jusqu'à aujourd'hui, discutées, défendues ou réfutées la validité et la pertinence de la notion. Plus discutées et réfutées que défendues du reste : le reflux de l'engagement, dans le discours critique comme dans la pratique littéraire, est perceptible dès le milieu des années 1950 – *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes (1953) pouvant être considéré comme une réponse, sous la forme d'une contestation et d'un dépassement, à *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre. On sait aussi qu'un discours plus récent, provenant de la philosophie, de l'esthétique et de la critique littéraire elle-même, voudrait que la littérature soit entrée depuis le début des années 1980 dans une phase de régression au motif qu'elle aurait perdu ce rapport essentiel à l'histoire et au politique qui définissait le projet des écrivains engagés, des avant-gardes à Sartre.

Pourtant, contrairement à ce que laisse entendre ce discours désenchanté de la fin (de la modernité, des idéologies, de l'histoire, de l'art et, a fortiori, de l'engagement), certains romans contemporains font des relations entre esthétique et politique, littérature et histoire, l'un de leurs enjeux fondamentaux. La question qui se pose est alors celle de savoir comment ces textes renouvellent le paradigme de l'engagement littéraire élaboré en 1945 et devenu caduque (pour des raisons qui relèvent autant de facteurs exogènes qu'endogènes à la littérature) c'est-à-dire comment ils se saisissent de la question fondatrice de ce paradigme – quelles sont les possibilités et modalités d'intervention et d'action du littéraire dans le champ de l'histoire humaine ? – dans un contexte modifié.

de l'engagement littéraire s'est « développée et formulée précisément, qu'elle a pris cette appellation et qu'elle est devenue l'un des axes majeurs du débat littéraire », il réserve l'expression de « littérature engagée » au 20<sup>e</sup> siècle. En revanche, « puisqu'il a toujours existé une littérature de combat et de controverse », c'est à l'expression de « littérature d'engagement » qu'il suggère de recourir pour « désigner ce vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique » (Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000, p. 11-12).

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945, p. 1.

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 5.

<sup>6</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

<sup>7</sup> Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, 1981; Jean-François Lyotard, quant à lui, parle de la modernité comme d'un « projet liquidé » (*Le post-moderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985* (1986), Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche/Biblio Essais », 1993, p. 32).

<sup>8</sup> Les « grands récits » ou « méta-récits » dont il est question pour la première fois dans *La condition post-moderne* (Paris, Minuit, « Critique », 1979) renvoient à deux types de récits de légitimation du savoir : les premiers, de nature politique, ont pour sujet l'humanité comme héros de la liberté ; les seconds, de nature philosophique, ont pour sujet l'humanité comme héros de la connaissance.

<sup>9</sup> Jean-Claude Milner, *Constat*, Paris, Lagrasse, Verdier, 1992, p. 11 : « Le nom de Révolution, en tant qu'il est synonyme de lui-même dans les noms de Révolution française et de Révolution russe, ne disait qu'une seule chose : qu'il est possible que se conjoignent les gestes de la rébellion et l'activité de la pensée, à condition seulement que rébellion et pensée soient poussées à leur point extrême ». C'est nous qui soulignons.

Nous proposons d'appuyer notre étude sur l'analyse de trois romans qui, convoquant les luttes révolutionnaires du siècle passé, ne sauraient pour autant se limiter à une évocation nostalgique de l'engagement et semblent dessiner la voie d'une responsabilité de type nouveau : *Tigre en papier*, d'Olivier Rolin (2002); *Lisbonne dernière marge* (1994) et *Dondog*, d'Antoine Volodine (2002). Après avoir examiné ce que peut être la notion d'engagement à une époque que certains tendent à associer à l'ère des fins, nous verrons que les œuvres étudiées se présentent explicitement comme des *récits de l'après*, faisant d'une position chronologique avérée une posture littéraire, idéologique et morale. Il s'agira alors de voir si celle-ci peut être envisagée comme l'expression d'un type d'engagement inédit, en accord avec une conception renouvelée du temps et de l'Histoire.

## L'engagement littéraire à « l'ère des fins »

« Inachevé » pour les uns, « liquidé » pour les autres<sup>7</sup>, le projet moderne fondé sur l'espérance d'une amélioration continue de la condition humaine légitimée par ce que Jean-François Lyotard a nommé « les grands récits<sup>8</sup> », aurait fini par succomber aux coups portés par l'Histoire – guerres mondiales, génocides, menaces nucléaires, totalitarismes... Le terme de « postmodernité », largement débattu, sanctionne explicitement le constat d'une crise du sens procédant d'une désillusion généralisée à l'égard des idéaux humanistes de la modernité, au premier rang desquels le progrès historique et la foi en l'avenir. Nous serions ainsi rentrés dans « l'ère des fins », qui réunit sous une appellation commune les « fins » les plus diverses : de la modernité, de l'histoire, des idéologies, de l'art, du roman.

La fin de la modernité renvoie à plusieurs fins qui se confondent parfois, se contredisent souvent, s'enchevêtrent toujours. Sans doute convient-il de distinguer nettement trois d'entre elles, celles qui sont le plus souvent évoquées et semblent englober toutes les autres : la fin de l'art, la fin des idéologies, la fin de l'histoire. Le roman engagé est sans doute plus qu'un autre affecté par les deux dernières. Mais en tant qu'œuvre d'art, il est aussi concerné par le discours sur la mort ou le déclin de l'art. Roman par excellence de la « conjonction » – au sens où Lionel Ruffel, reprenant ce terme à Jean-Claude Milner<sup>9</sup>, parle du « temps de la conjonction » comme d'un temps qui « aurait scellé un pacte fatal entre les pratiques de l'art, les illusions de l'Absolu philosophique et les promesses de la communauté politique<sup>10</sup> » –, le roman engagé subit de plein fouet

la « conjuration » qu'une certaine pensée postmoderne exerce à l'égard de la modernité en confondant deux temps distincts de celle-ci : le temps esthétique et le temps idéologique.

S'inspirant notamment des travaux de Jacques Rancière, Lionel Ruffel a bien montré les conséquences d'une telle confusion dans son article intitulé « Le Temps des spectres » : rattachant la fin de la modernité esthétique à l'accomplissement, survenu dans les années 1980, de l'idée selon laquelle « chaque discipline artistique, suivant un mouvement d'autonomie entamé un siècle et demi plus tôt, cherchait à découvrir son propre, ce qui la définissait en tant qu'art<sup>11</sup> », il définit un second temps de la fin de la modernité, idéologique, qui aurait dominé la décennie 1990 – la chute du Mur de Berlin en 1989 et l'effondrement de l'URSS en 1991 marquant symboliquement le début de la « fin de l'histoire ». Selon Ruffel, ce « second temps » de la fin de la modernité a dissimulé « sous l'idéologie<sup>12</sup> » le premier temps esthétique : la mort du marxisme – car c'est bien à cela que renvoie la « fin des idéologies », l'idéologie capitaliste n'ayant cessé de triompher depuis – provoqua, en même temps que « la chute des statues à Moscou », la disparition d'« une idée du siècle, et, avec elle, une idée de la littérature à travers le siècle, face à lui. Elle emportait ce qu'on pourrait appeler un temps de la conjonction<sup>13</sup> ». La fin du 20<sup>e</sup> siècle serait ainsi marquée par le deuil de la liaison entre la littérature et la révolution.

Dans cette perspective, le roman engagé, qu'une longue tradition rattache à la pensée et au rêve révolutionnaire, est particulièrement susceptible de faire l'objet d'une « conjuration », au sens où l'entend Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* : non seulement l'objet d'un blâme, d'une condamnation qui devient consensus, mais encore d'une tentative de « conjurement ». Conjurer, comme le rappelle Derrida, « cela veut dire aussi exorciser : tenter à la fois de détruire et de dénier une force maligne, démonisée, diabolisée [...] une sorte de fantôme qui revient ou risque de revenir *post mortem*. [...] Mais l'exorcisme efficace ne fait semblant de constater la mort que pour mettre à mort<sup>14</sup> ».

Ajoutons enfin que l'engagement, dont on a souligné en introduction le pouvoir qu'il attribuait à la littérature d'intervenir dans le débat collectif, voire d'influer sur le cours des événements, pâtit de la crise de légitimité dont souffre la littérature dans son ensemble ainsi que du déclin de la figure de l'écrivain comme garant et héraut de valeurs universelles. Rappelons en effet que dès la fin des années 1970 la société française commence à tenir un discours pessimiste sur l'intelligentsia : « crise », « déclin » ou « silence » des intellectuels français deviennent, selon les mots de Pascal Ory

<sup>10</sup> Jacques Rancière, « La communauté esthétique », cité par Lionel Ruffel, « Le Temps des spectres », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, « Critique », 2004, p. 103.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 98.

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 102.

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 103.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 84-85. Précisons que dans la perspective de l'auteur, c'est le marxisme qui est visé par une conjuration/ conjurement dont l'objectif est de le déclarer mort pour l'enterrer effectivement.

<sup>15</sup> Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France de l’Affaire Dreyfus à nos jours*, p. 227.

<sup>16</sup> Jean-François Lyotard, « Tombeau des intellectuels » *Le Monde*, 16 juillet 1983], Paris, Galilée, « Débats », 1984, p. 12.

<sup>17</sup> Pierre Nora, « Que peuvent les intellectuels ? », p. 7.

<sup>18</sup> Nous pensons notamment à Alain Nadeau, *Malaise dans la littérature*, Seyssel, Champ Vallon, 1993 ; Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L’Esprit des péninsules, « L’alambic », 2001 ; Richard Millet, *Le Dernier écrivain*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2005.

<sup>19</sup> Bruno. Blanckeman, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexste, « Critique », 2002, « Préambule », p. 7.

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 11.

et Jean-François Sirinelli, « les nouveaux leitmotiv des périodiques de référence, des chroniqueurs écoutés, des essayistes à la mode<sup>15</sup> » et de certaines hautes figures intellectuelles elles-mêmes. Pierre Nora ouvrait ainsi le premier numéro de la revue *Débat* en mai 1980 par un article significativement intitulé « Que peuvent les intellectuels ? » où il affirmait, en des termes assez proches de ceux de Jean-François Lyotard quelques années plus tard<sup>16</sup>, que « l’intellectuel-oracle [avait] fait son temps<sup>17</sup> ».

Pourtant, ce discours désenchanté de la fin a rencontré des résistances et des oppositions nombreuses : des historiens et des anthropologues, mais aussi des philosophes et des écrivains se sont dressés contre le discours de la fin qui semble condamner toute possibilité d’engagement et proposent de substituer aux notions de « fin de l’histoire » et « fin des idéologies » les notions d’héritage, de mémoire ou de « spectres ». C’est notamment le cas de Derrida qui, tout en associant le temps présent à la mort d’une époque (celle du marxisme), refuse de faire de cette mort une fin, ouvrant la perspective d’un avenir par le biais de la notion d’héritage. De fait, ce n’est pas comme un orphelin, mais comme un héritier du marxisme que se présente Derrida : celui qui reste fidèle à « un esprit » de Marx et qui en même temps porte dans l’avenir quelques promesses du passé. En ce sens, faire le deuil du paradigme de la conjonction, c’est à la fois accepter sa mort, c’est-à-dire son appartenance définitive au passé, et en même temps accepter ce qui reste de lui dans le présent, sous la forme de l’héritage. Lui restituer son historicité, en somme, contre ceux qui le figent dans le temps – immobile à force de ressassement proprement mélancolique – de la perte.

De la même façon, en réponse aux annonces de déclin ou de mort du roman, qui proviennent souvent du champ littéraire lui-même<sup>18</sup>, nombreux sont les observateurs qui tiennent un discours qu’on pourrait qualifier de résistant, visant à rappeler non seulement l’existence indubitable du genre, mais encore et surtout sa créativité. Moins visible qu’autrefois mais bien réelle, cette vitalité du roman ne saurait être confondue, comme le souligne Bruno Blanckeman, avec le « geste de Lazare (un état de résurrection) », mais relèverait plutôt de « l’attitude de Salomon (un acte de conscience)<sup>19</sup> ». Perçu par la critique comme l’élaboration d’un « rapport déterminant » entre la littérature et « le principe de réalité<sup>20</sup> », cet « acte de conscience » peut aussi être associé à une prise en compte, par la littérature, de sa propre historicité et de son statut d’héritière. Dominique Viart ne dit pas autre chose quand il évoque, pour décrire le « tournant majeur des années 1980 » qu’a connu la

littérature, « une ré-appropriation du littéraire, par où la “modernité” ne se donne plus comme discours d’avenir mais conscience critique d’un héritage historique et social<sup>21</sup> ».

Parler d’héritage pour la littérature française des années 1980 à nos jours, c’est parler en fait d’un double héritage : celui légué par le roman tel qu’il a été poli par des décennies de tradition réaliste d’une part, celui de sa remise en cause par les dernières avant-gardes d’autre part. C’est dans cette double perspective que l’on peut parler des multiples « retours<sup>22</sup> » qu’effectue la littérature actuelle vers les notions d’intrigue, de sujet, d’histoire, mais aussi de politique, bref, toutes ces notions qu’Alain Robbe-Grillet qualifiait de « périmées » dans *Pour un nouveau Roman*.

Comment envisager dans un tel contexte les notions d’engagement littéraire et de roman engagé ? Certains observateurs n’hésitent pas à mentionner, aux côtés du retour au réel, à l’Histoire et au politique, le retour à l’engagement littéraire, qui ne saurait cependant se confondre avec celui de la « littérature engagée ». Bruno Blanckeman souligne par exemple, dans son chapitre consacré aux « Romans à vif », que la « fiction romanesque sait se situer politiquement<sup>23</sup> » et que « si les clivages partisans » ont disparu, en revanche « les postures idéologiques différenciées se maintiennent<sup>24</sup> ». Parmi ces romanciers « à vif », Blanckeman cite notamment François Bon, Didier Daeninckx, Jean-Patrick Manchette. Ce n’est pourtant pas vers eux que se tourne la présente étude. En effet, nous nous intéresserons ici exclusivement à des textes qui évoquent moins le présent que le passé même de l’engagement, politique et/ou littéraire et qui, en ce sens, nous semblent particulièrement significatifs de la façon dont notre époque se saisit, aujourd’hui, de cette question ou se (re) tourne vers elle.

## Des romans d’après la fin

Les œuvres que nous avons retenues ont en commun de mettre en scène des personnages – et souvent un narrateur – qui sont explicitement placés dans une position chronologique et morale que l’on pourrait qualifier de terminale, qu’il revendiquent en la transformant en posture.

Martin, le narrateur de *Tigre en papier*, raconte à Marie, la fille de son défunt ami Treize, sa jeunesse militante dans un mouvement maoïste qui présente de nombreux échos avec la Gauche prolétarienne dont l’écrivain fut un membre actif dans les années 1970. Il se présente comme le témoin d’un temps perdu, oublié, volontairement enterré et plus précisément comme le dernier maillon d’une

<sup>21</sup> Dominique Viart, « Écrire au présent : l’esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l’histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle*, p. 317.

<sup>22</sup> Dominique Viart a consacré un article à la présentation des multiples « retours » qu’a connus la littérature française depuis les années 1980 (« Mémoires du récit : questions à la modernité », dans Dominique Viart (dir.), *Mémoires du récit*, Paris-Caen : Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 1, 1998, p. 3-37.

<sup>23</sup> Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 41.

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 52.

<sup>25</sup> Olivier Rolin, *Tigres en papier*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, p. 95. Dorénavant, nous signalerons dans le corps du texte la référence à cette édition.

<sup>26</sup> Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, p. 18. Dorénavant, nous signalerons dans le corps du texte la référence à cette édition.

<sup>27</sup> Volodine a souvent indiqué que *Le Livre des morts* tibétain, le *Bardo Thödol*, était pour lui une source d'inspiration forte. L'ouvrage est cité, outre dans *Dondog*, dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Paris, Gallimard, 1998) et le titre du roman *Bardo or not Bardo* (Paris, Seuil, 2004) explicite cette référence. Rappelons que le *Bardo Thödol* est à l'origine un manuel dans lequel est enseignée aux chamanes la manière de guider les morts durant les premiers jours de leur décès et de les accompagner jusqu'au moment potentiel de leur renaissance.

histoire placée explicitement sous le signe des « grands récits<sup>25</sup> » : récits de la littérature héroïque (*L'Illiade*, p. 60), d'aventures révolutionnaires (*Quatre-Vingt-Treize*, p. 95), mais aussi sans doute les « méta-récits » auxquels fait référence Lyotard et qui transmettaient un souffle épique à l'Histoire. « Ce que je crois », dit Martin à Marie, « c'est qu'on a été la dernière génération à rêver d'héroïsme. Maintenant, ça vous paraît bon pour les cloches, et à vrai dire vous ne voyez même plus ce que ça veut dire, je sais. Mais le monde n'a pas toujours été si ennemi du romantique » (p. 171).

Antoine Volodine, dans *Lisbonne, dernière marge*, présente lui aussi une figure de révolutionnaire qui a échoué. Le point de vue adopté, comme dans le roman de Rolin, est celui d'après la fin, Ingrid Vogel étant l'une des rares survivantes de la RAF (Fraction Armée Rouge), réfugiée à Lisbonne pour échapper à la police allemande. Avec l'aide de Kurt Wellekind, membre du *Sicherheitsgruppe* (police anti-terroriste) tombé amoureux de sa proie, elle s'apprête à partir pour l'Asie, où elle espère se faire oublier. Elle souhaite écrire là-bas un livre qui relaterait son expérience révolutionnaire, et le lecteur de *Lisbonne, dernière marge* est aussi celui du livre fantasmé du personnage, intitulé « Quelques détails sur l'âme des faussaires ».

*Dondog* met lui aussi en scène un personnage qui porte le deuil de ses années de militantisme et, plus généralement, de l'utopie révolutionnaire. Le roman s'ouvre sur l'image d'une boîte de conserve qui, poussée du pied par Dondog, roule sur un « sol en pente ». Cette inclinaison est celle que suit le récit, dont on nous dit dès le début qu'il débouchera sur la mort du personnage éponyme : Dondog affirme en effet très rapidement qu'il n'en a plus « pour très longtemps, quelques jours au maximum ». Avant de « mourir complètement », il veut « régler des comptes avec deux ou trois personnes<sup>26</sup> ». Le récit retrace ainsi les efforts de Dondog, qui souffre d'amnésie, pour retrouver l'identité de ses victimes et les maigres tentatives qu'il accomplit pour mettre son projet à exécution. Un lecteur attentif pourrait cependant s'interroger sur le sens de l'étrange expression employée par Dondog au début du texte : « avant de mourir complètement ». Serait-ce à dire qu'il est déjà « un peu » mort lorsque débute le roman ? De fait, à la fin du livre, Dondog évoque explicitement « son décès » au passé (p. 342) et on peut donc comprendre que le personnage, durant le temps du récit, se situe dans le Bardo, c'est-à-dire dans cet entre-deux qui, selon la leçon du *Livre des morts* du bouddhisme tibétain auquel Volodine se réfère dans plusieurs de ses livres, sépare la mort physique et la mort « terminale »<sup>27</sup>.



Un « après » la fin qui, paradoxalement, serait donc aussi un « avant » la fin. La situation temporelle inédite de *Dondog* est à l'origine d'une énonciation tout aussi particulière : après un premier chapitre vraisemblablement hétérodiégétique et au passé simple, Dondog se livre à un monologue où il parle de lui-même tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, tantôt au présent et tantôt au passé. Mort-vivant, il ne peut que donner lieu à un discours qui se situe lui-même à la frontière entre l'être et l'avoir été. En ce sens, le recours à la notion fabuleuse et chamanique du Bardo permet de nommer et de donner consistance à un temps de l'entre-deux, de l'entre-deux morts, qui était celui où évoluait Ingrid dans *Lisbonne, dernière marge*. Le récit, là aussi, se déroulait entre deux morts : terroriste en cavale, Ingrid se prépare à un exil qui se présente à elle comme un adieu au monde<sup>28</sup> et elle envisage son livre comme un testament, voire même une épitaphe. La menace de la mort est du reste mentionnée dès la première phrase du livre – « Rue de l'Arsenal, à Lisbonne, les potences abondent » – et elle rôde entre Kurt et Ingrid, « indistincte et pas mûre encore pour savoir si elle serait meurtre, accident ou suicide » (p. 47). Elle sera finalement suicide, les deux amants décidant de mourir ensemble pour partager un néant présenté dès le début comme inévitable.

Personnages pour-la-mort, morts et vivants, Ingrid et Dondog ont aussi pour point commun d'être les survivants d'un monde post-apocalyptique : ce sont des rescapés, au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'ils ont réchappé à un danger, en l'occurrence la capture ou la mort dont les menace la police anti-terroriste dans *Lisbonne, dernière marge*, les ennemis de la Révolution dans *Dondog*. Si le contexte du premier roman renvoie à une réalité historique précise (Lisbonne dans les années 1970), en revanche l'action de *Dondog* et du livre imaginé par Ingrid se déroule dans le monde, à la fois étrange et familier, du « post-exotisme » – notion forgée par Volodine pour rendre compte à la fois de l'univers de ses fictions, des techniques de son écriture et de sa conception même de la littérature. L'univers post-exotique où se meuvent les personnages et les narrateurs de Volodine est toujours un monde de l'après, un monde de ruines. Dondog n'échappe pas à la règle, se situant, au moment où il prend la parole au début du récit, dans un temps défini comme post-révolutionnaire, qui fait suite à de « courtes années de la clandestinité totale, quand jour après jour se perdait la guerre pour l'égalitarisme » (p. 26). Il a vécu l'effondrement de l'idéal révolutionnaire, que la génération de sa grand-mère, Gabrielle Bruna, avait cru pouvoir réaliser. La vie du personnage éponyme

<sup>28</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1994, p. 9-10 : « Son destin était scellé. Elle allait s'arracher pour toujours sa première peau, Kurt lui avait retiré sa peau, on allait la dévêtir de sa peau ; elle allait émigrer sans retour, Kurt allait la jeter pantelante sur le pont d'un avenir en partance pour l'au-delà, on allait lui donner un cuir de remplacement qu'elle enfilerait tant bien que mal, et elle devrait vivre là-bas, en Chine ou en Corée, ou à Sumatra ou dans les îles Komodo, sous cette enveloppe amorphe, en se tenant coite jusqu'à sa mort. Une écume de plomb fondu avait recouvert tous ses paysages intérieurs. Elle allait quitter le monde. » Dorénavant, nous signalerons dans le corps du texte la référence à cette édition.

<sup>29</sup> Antoine Volodine/Jean-Didier Wagneur, « On recommence depuis le début », dans Anne Roche et Dominique Viart (dir.), *Antoine Volodine : fictions du politique*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 8, 2006, p. 236.

<sup>30</sup> *ibid.*

dans les camps, évoquée dans la troisième partie du roman, est la conséquence de la dégénérescence du processus révolutionnaire qui fascine Volodine : « [Je suis attiré] par l'épique, par l'épopée révolutionnaire, oui, et aussi par les ruines en général. Mais je me sens encore plus attiré par cet extraordinaire et, semble-t-il, inévitable basculement de la révolution vers sa caricature ou sa trahison. C'est un domaine tragique, humainement parlant, mais passionnant d'un point de vue romanesque, car on ne sait pas à l'avance à quoi vont ressembler les ruines. Toutes les surprises sont possibles, y compris les plus affreuses. J'adore cette idée d'une épopée qui dérape vers des formes toujours inédites, inconnues, de cauchemar. Mes personnages se situent à divers moments de ce processus. Ils portent en eux deux certitudes : d'une part, la libération des hommes par la révolution est l'unique activité qui justifie leur séjour sur terre ; et, d'autre part, que la révolution est appelée à dégénérer et à les broyer. C'est pourquoi ils sont si à leur aise dans l'univers des camps ou des prisons, où ces deux certitudes touchent leur point d'harmonie<sup>29</sup>. ».

Ingrid et Dondog sont bien des personnages nostalgiques de la Révolution qui allient à leur foi idéologique et morale – la première certitude mentionnée par l'écrivain – la conviction d'avoir été vaincus – la seconde certitude. À leur manière, ils incarnent ces « ruines », ces « miettes » de l'héroïsme révolutionnaire qui intéressent plus que tout l'écrivain<sup>30</sup> : ce qui reste, en somme.

À l'instar des personnages volodiniens, le narrateur de *Tigre en papier* est lui aussi une voix d'outre-tombe, appartenant à un monde disparu. Une voix d'après la fin. Car si l'énoncé du récit de Martin se situe bien dans la fin, au moment de l'effondrement de l'utopie révolutionnaire dans les années 1970, son énonciation, elle, se situe après. Le narrateur est, pour Marie, celui qui pourra le mieux lui parler de ce père qu'elle n'a pas connu et en même temps l'un des derniers témoins de cette génération qui fut aussi la dernière à croire en la Révolution, comme le répète Martin à plusieurs reprises. Le narrateur ne peut évoquer celui qui fut son « meilleur ami » sans parler du groupe auquel il appartenait : « on n'était pas tellement des "moi", des "je", à l'époque. [...] Treize, ton père, mon ami éternel, c'est l'un des nôtres. Un des brins d'une pelote. Je ne peux pas le débrouiller, le dévider, l'arracher de nous, sinon je le ferais mourir une seconde fois » (p. 58-59). En ce sens, Martin, gardien d'une mémoire collective vouée à disparaître avec ceux qui ont vécu les événements qu'elle conserve, est une figure de témoin (« superstes ») de survivant, de rescapé. C'est du reste ainsi qu'il se présente dans son récit, « témoin appelé à la barre » par Marie

(p. 58), à laquelle il livre un récit qui fait de lui un « vieil ange aux commandes du vaisseau Remember<sup>31</sup> » (p. 16). Autrement dit un être qui n'est plus tout à fait de ce monde-ci, à la fois inhumain (« ange ») et marqué, comme tout homme, par le temps (« vieil »). Et c'est bien la mémoire, au sens de travail de remémoration, et non le souvenir (« remember » et non « memory ») qui est le lieu de cette existence paradoxale.

Les œuvres évoquées ici, en dépit de leurs différences, semblent bien figurer un rapport au temps et à l'Histoire placé sous le signe commun de l'héritage et de la hantise du passé. Il convient cependant de relever que ce passé n'apparaît pas dans les textes comme une entité autonome et absolue, refermée sur elle-même, mais comme ce qui continue à peser sur le présent : il s'agit moins d'une évocation, d'un rappel du passé que d'une comparaison de celui-ci au présent. On ne saurait en effet oublier que les narrateurs s'expriment à partir d'une position terminale, qui est celle de l'après-fin, en fonction de laquelle non seulement la fin passée détermine le présent, mais encore le passé s'énonce depuis le présent et à l'aune de celui-ci. En ce sens, les fantômes qui traversent nos textes et avec lesquels cohabitent les narrateurs sont des spectres qui, en même temps qu'ils reviennent changent aussi d'aspect, comme le souligne Derrida : « Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque "chose" qu'il reste difficile de nommer : ni âme et corps, et l'une et l'autre. Car la chair et la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit non seulement son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du spectre ou le retour du revenant. Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu<sup>32</sup>. ».

Le passé est bien ce qui, dans nos textes, revient sans revenir, et dont l'apparition est à la fois « répétition et première fois<sup>33</sup> », souvenir et reformulation. Dans cette perspective, dire de nos œuvres qu'elles ont un rapport au temps et à l'Histoire de type spectral ne signifie pas seulement qu'elles sont hantées par le passé, mais aussi qu'elles le refigurent et, d'une certaine façon, qu'elles lui donnent un avenir, tant il est vrai que « le propre du spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur<sup>34</sup> ». Témoigner du passé et lui donner un sens au présent, c'est sans doute là la tâche de la génération des fils, à qui il revient d'accueillir, et peut-être d'« achever » un héritage, au sens où René Char employait ce verbe dans un aphorisme célèbre : « Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir ». Achever un souve-

<sup>31</sup> « Remember » est le nom donné ironiquement par Martin à sa voiture, au bord de laquelle il raconte à Marie certains épisodes de son passé avec Treize.

<sup>32</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>33</sup> *ibid.*, p. 31.

<sup>34</sup> *ibid.*, p. 162.

<sup>35</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « La librairie du 20<sup>e</sup> siècle », 2003.

<sup>36</sup> Reinhart Koselleck, *Le Futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], trad. J. et M.-Cl. Hoock, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

nir, un héritage, renvoie à la fois au désir de prolonger le passé pour le faire revivre et à la tentation de l'anéantir, de le mettre à mort, de l'oublier pour ne pas avoir à en supporter le poids. C'est la « conjuration » du spectre. Mais cela signifie aussi donner une forme, voire un sens, à ce passé, qui lui permettra de traverser les générations, d'être transmis à ceux qui menacent de l'oublier ou d'en sous-estimer les leçons.

On peut alors se demander si cette double attention au passé et à l'avenir ne pourrait pas définir une forme d'engagement littéraire authentiquement contemporaine: faire parler les spectres, ne serait-ce pas la seule façon de faire « revivre » cette notion d'engagement? Plus profondément, ne peut-on pas voir dans ce souci d'un passé à préserver, à actualiser et à transmettre le signe d'un nouveau type d'engagement, en accord avec une conception proprement contemporaine du temps et de l'Histoire?

## L'engagement « présentiste »

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, ce que l'on nomme « fin des idéologies » est inséparable de la notion de « fin de l'histoire ». Or de la même façon que la première ne renvoie pas à la fin de toutes les idéologies mais essentiellement au « conjurement » du marxisme, la prétendue fin de l'histoire signifie en réalité le déclin d'une certaine conception de l'histoire ou, pour reprendre l'expression de François Hartog, d'un certain « régime d'historicité », qu'il qualifie de « moderne ». L'auteur de *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*<sup>35</sup> définit la notion de « régime d'historicité » comme un instrument heuristique permettant de s'interroger sur les modes d'articulation des trois catégories du passé, du présent et du futur dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'Histoire. S'appuyant notamment sur les analyses de Reinhart Koselleck<sup>36</sup>, il affirme que le régime moderne d'historicité, né de la Révolution industrielle et de l'héritage des Lumières, se définit par la fascination pour l'avenir (essentiellement envisagé en termes de progrès), par le sentiment d'une accélération du temps, par le rejet plus ou moins radical des expériences issues de la tradition et par la naissance d'un concept nouveau de l'Histoire. Identifiée à un processus autonome, l'Histoire posséderait un temps propre, distinct du temps naturel comme du temps divin, et s'envisagerait comme « factible ». Elle devient ainsi l'objet de nombreuses « philosophies » au cours des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, depuis le positivisme jusqu'au marxisme. Or si la notion d'engagement partage bien avec le régime moderne

d'historicité une orientation essentielle vers l'avenir et une certaine confiance dans la capacité de l'homme à agir dans le temps – à faire son Histoire, en somme –, on peut également relever la coïncidence des deux phénomènes sur le plan diachronique. En effet, Hartog situe le régime moderne d'historicité entre les deux dates symboliques de 1789 et de 1989 : si nous avons rappelé que l'expression de « littérature engagée » prend le sens qu'on lui connaît au 20<sup>e</sup> siècle, on n'oubliera pas que les philosophes des Lumières sont souvent perçus comme des précurseurs de l'engagement, et notamment par les écrivains d'après-guerre. En outre, comme nous l'avons indiqué, la date de la chute du mur de Berlin marque dans les esprits non seulement la fin de la guerre froide, mais la fin de toute une époque traversée par des conflits idéologiques forts qui, précisément, exigeaient un engagement de tous, et notamment des personnalités publiques comme les écrivains, artistes et intellectuels.

Dès lors, comment ne pas associer fin, ou du moins crise de l'engagement, et crise, sinon fin, du régime moderne d'historicité ? Et que penser de l'hypothèse formulée par Hartog selon laquelle l'effondrement du régime moderne d'historicité laisserait la place à un nouvel ordre du temps, qu'il nomme le « présentisme » ? Étroitement lié à la remise en cause du futur comme principe d'intelligibilité de l'Histoire et comme synonyme de progrès, celui-ci se caractériserait par la domination d'un présent perpétuel qui tendrait à actualiser le passé et l'avenir, par le biais d'une mémoire omniprésente et d'un sentiment de responsabilité accru à l'égard des générations à venir. Un présent qui serait vécu sous le signe d'une « double dette », à l'égard d'un passé honteux et d'un futur inquiétant, dont nous serions responsables, si ce n'est encore ou déjà coupables.

On ne saurait nier que les romans de Rolin et de Volodine étudiés ici mettent en scène certaines caractéristiques majeures d'une appréhension du temps et de l'Histoire de type présentiste, à commencer par le recours à la mémoire. Récits de l'après, les textes de notre second corpus se donnent à lire comme des remontées dans le temps. Mais la centralité de la mémoire n'est pas le seul facteur commun aux œuvres étudiées et au régime présentiste. Il faut encore souligner les coïncidences existant entre la mémoire actuelle, telle que la définit notamment Pierre Nora dans *Lieux de mémoire*, et celle représentée dans nos textes.

Reprenons les trois traits qui, selon l'historien, caractérisent notre mémoire contemporaine. Cette dernière serait d'abord marquée par « l'obsession de l'archive », « la superstition et le respect de la

<sup>37</sup> Pierre Nora, *Lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, « La bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. 20VI.

<sup>38</sup> Rappelons que Martin a recueilli tous les documents relatifs à la mort de son père en Indochine.

<sup>39</sup> Il convient cependant de s'interroger sur les effets d'une telle fictionnalisation de l'archive : faire de celle-ci, ordinairement envisagée comme garante de vérité, l'objet de la fabulation, n'est-ce pas témoigner une indifférence certaine, si ce n'est une hostilité, à l'impératif présentiste du respect de la trace ?

<sup>40</sup> Pierre Nora, *Lieux de mémoire, op. cit.*, p. XVIII.

<sup>41</sup> Nous empruntons cette expression à Olivier Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B. A. Graphis, « Marges critiques » « Margini critici », 2002, p. 23.

<sup>42</sup> Pierre Nora, *Lieux de mémoire, op. cit.*, p. 20XI.

trace<sup>37</sup> ». La thématique de l'archive, déclinée sur un mode fictionnel, est présente dans *Tigre en papier*<sup>38</sup> et surtout dans les œuvres de Volodine. Dans *Lisbonne, dernière marge*, ou plus exactement dans le livre d'Ingrid, trois systèmes d'archives sont explicitement désignés et mis en concurrence : les archives Frankhauser (archives de la culture officielle de la Renaissance) ; les archives des sociaux-démocrates ; les archives constituées par la « littérature des poubelles », qui contestent la validité des propos recueillis dans les deux premières. En même temps qu'il inscrit dans et par ses textes la mémoire d'une histoire fantasmée, Volodine reconstitue une archive fabulée de la révolution, composée à la fois des écrits de ses personnages – ceux d'Ingrid, des personnages inventés par elle, mais aussi les pièces de théâtre et « féeries » composées par Dondog et archivées dans la bibliothèque du camp – et de ses propres romans<sup>39</sup>.

Le deuxième trait de la mémoire contemporaine consisterait, selon Nora, dans son intériorisation : « mémoire-devoir », elle serait perçue comme une « contrainte individuelle », nécessaire à la définition de l'identité personnelle<sup>40</sup>. Le narrateur de *Tigre en papier* reconnaît que « la Cause, cette nef des fous » aura été son « seul vrai ancrage » (p. 245) et c'est bien face à Marie, qui incarne le présent, qu'il prend le plus nettement conscience d'être « mal placé » dans son époque<sup>41</sup>. C'est encore la mémoire troublée de la génération précédente, riche en héros et, pour reprendre l'expression sartrienne, en « salauds » qui, selon Martin, a modelé les rêves d'héroïsme et le besoin épique des « derniers » révolutionnaires. Volodine insiste aussi, par le biais d'Ingrid et Kurtz – enfants allemands de l'après-guerre élevés dans l'étouffement et la négation du passé – sur cette construction d'une identité en miroir par rapport à la génération des pères.

Ces récits posent donc la question de l'identité en lien avec le passé individuel et collectif de la personne et du travail de mémoire dans laquelle elle se constitue. Tout se passe comme s'il fallait se souvenir pour exister – Dondog ne doit-il pas la brève prolongation de sa vie à son effort de mémoire, mourant « complètement » quand il cesse de fabuler ses souvenirs ? –, au risque de ne plus exister que dans le souvenir.

Enfin, la mémoire actuelle se définit comme une « mémoire-distance », qui n'entretient plus avec le passé un rapport de « continuité rétrospective », mais qui au contraire met en lumière la « discontinuité » du temps : devenu « invisible », « le passé nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés<sup>42</sup> ». C'est ce sentiment de rupture qui, d'après Nora,

alimente la valorisation des traces – « une inquiète incertitude transforme tout en trace, indice possible » – et la construction d'une identité qui, ne pouvant se passer de la référence au passé, ne peut être que négative, fabriquée à l'ombre de ce qui n'est plus : « Notre perception du passé, c'est l'appropriation véhémement de ce que nous savons ne plus être à nous<sup>43</sup> ». La mémoire n'est plus genèse, mais « déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus<sup>44</sup> ».

Avec cette dernière définition de la mémoire contemporaine comme distance, on aborde l'un des paradoxes les plus frappants du présentisme et qui constitue, à nos yeux, un élément majeur de la représentation du temps et de l'Histoire dans nos récits : la figuration d'un passé omniprésent et dont nous resterions pourtant à jamais séparés.

Il semble donc que les récits étudiés participent du « devoir de mémoire » que notre société contemporaine valorise. Cette entreprise recouvre dans les textes deux significations distinctes, quoique liées l'une à l'autre : d'une part, il s'agit de sauver de l'oubli les événements marquants et/ou traumatisants du siècle passé et ceux qui en ont souffert, vaincus et surtout victimes ; d'autre part, il s'agit de lutter contre la falsification ou la réécriture de l'Histoire. Le devoir d'inventaire auquel se livrent les écrivains est étroitement lié à la vive conscience qu'ils ont de la fragilité des traces, et sans doute leur démarche relève-t-elle moins du désir impossible de ressusciter les morts que de la volonté de recueillir les ruines du passé. « Dis les restes » : cette injonction – lancée par Breughel à lui-même dans *Nuit blanche en Balkyrie* de Volodine<sup>45</sup>, qui a valeur d'art poétique et de consigne morale, voire politique – vaut pour nos récits et tendent à donner une visibilité aux restes. L'impératif de « dire » est cependant indissociable de l'exigence de « dire vrai », par réaction ou par anticipation d'une éventuelle déformation de l'Histoire. Rolin et Volodine se dressent ainsi contre une relecture capitaliste et libérale des années de militantisme révolutionnaire, qui tendrait à considérer cette époque comme nulle et non avenue. *Tigre en papier* vise à réhabiliter la mémoire de la génération 68 et l'on pourrait dire que, racontant avec humour et tendresse les « aventures picares-métaphysiques » (p. 90) de Martin et de Treize, l'écrivain cherche à retourner contre les détracteurs de cette époque un de leurs arguments clés : mai 68 n'aurait été qu'une mascarade. Il dénonce également la récupération de la Révolution par la bourgeoisie contemporaine, qui en a fait « un gadget, une pacotille » ou « une fanfreluche » : « Regarde, écoute, lis autour de toi, Marie : nos élites se disent toutes “révo-

<sup>43</sup> *ibid.*, p. 20XII.

<sup>44</sup> *ibid.*, p. 20XII-20XIII.

<sup>45</sup> Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkyrie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 83.

<sup>46</sup> Jacques Derrida,  
« Il courait mort : salut,  
salut. Notes pour  
un courrier aux Temps  
modernes », *Les Temps  
modernes*, n°587, mars  
1996, p. 40.

lutionnaires”, à présent. [...] La bourgeoisie moderne est “révolutionnaire”, elle a inventé ce formidable trompe-l’œil pour dissimuler ses privilèges. Mais avant que ça devienne un style prisé par les pages “tendance” des magazines chics, la Révolution, c’était le dernier avatar du vieux rêve d’héroïsme » (p. 172).

Enfin, le dernier trait du présentisme à l’œuvre dans nos textes, après la centralité et les divers statuts et modalités de la mémoire contemporaine, semble être ce que Hartog nomme « la double dette », à l’égard du passé et du futur. Que la génération des fils se sente héritière et en dette à l’égard des pères, nous l’avons suffisamment démontré, semble-t-il, dans l’analyse consacrée aux postures de l’héritier et à la thématique des fantômes. Mais les textes portent également les stigmates de cette « crise de l’avenir » qui caractérise notre présent et sans doute les injonctions du devoir de mémoire sont-elles indissociables d’une inquiétude concernant le futur : sauver de l’oubli signifie préserver pour les générations à venir un patrimoine historique et culturel qui menace d’être détruit. L’idée de transmission du passé est au cœur de nos récits, thématisée notamment par la circulation de la parole. De fait, les récits sont tous adressés à quelqu’un, à un destinataire fictif : Marie dans *Tigre en papier*, Kurt pour le roman d’Ingrid, Marconi dans *Dondog*. Tous mettent en valeur la figure du témoin, indispensable à l’élaboration du récit et qui est, par définition, une image de passeur.

Au terme de cette analyse, il semble donc que les auteurs envisagés revendiquent une responsabilité qui n’est pas exclusivement d’ordre éthique et moral, mais aussi politique et idéologique. Cette responsabilité nous est parue indissociable du régime d’historicité présentiste dans lequel s’inscrivent globalement ces œuvres et se différencie nettement de la posture des écrivains engagés d’après-guerre, pour qui le présent est traversé par le désir d’avenir. Cela ne signifie pas que les œuvres étudiées excluent l’ouverture au futur : nous dirions plutôt qu’elles l’envisagent moins comme une promesse de bonheur que comme un devoir, à accomplir au présent pour les générations à venir. Dans cette perspective, ce n’est pas seulement une fidélité à lui-même, à ses convictions, que manifeste l’auteur, mais une responsabilité à l’égard d’autrui, et donc un véritable engagement. Nous ne pouvons donc que souscrire à la proposition de Derrida de conserver ce terme si décrié, « un beau mot encore tout neuf » si, comme le suggère le philosophe, « on le tir [e] peut-être un peu ailleurs : tourné du côté où nous nous trouvons chercher à nous trouver, “nous”, aujourd’hui<sup>46</sup> ». Le maintien du terme d’« engagement » nous paraît d’autant plus légitime que



les écrivains contemporains étudiés, loin de s'abandonner à une quelconque mélancolie fin-de-siècle, font de cette position terminale une véritable posture qui devient le point de départ de leur engagement. Celui-ci n'est plus tourné vers la réalisation d'un avenir meilleur, mais vers la juste transmission du passé, sans laquelle aucun avenir, bon ou mauvais, n'est concevable.

**Sylvie Servoise-Vicherat**